

Taula
núm. 38, 2004

COMUNICACIONS

FILOSOFÍA Y ARTE EN *RAYUELA*, ENTRE OTRAS COSAS

Horacio Alba

Universitat de les Illes Balears

RESUMEN: Este artículo es la continuación necesaria del aparecido en las «Jornades de filosofia 2000: crisi de la raó». ¹ Es ese *entre otras cosas*, es decir, la riqueza del texto cortazariano, lo que posibilita analizar otro aspecto importante de *Rayuela*, en concreto, y de la producción cortazariana, en general. Por lo tanto, este artículo no trata de ser un análisis pormenorizado de la relación que se establece en *Rayuela* entre arte y filosofía, sino que trata de mostrar cómo *Rayuela* es la culminación de un proceso que lleva a Cortázar desde el esteticismo de sus primeras obras poéticas hasta el compromiso con el hombre actual, y de cómo este cambio de posicionamiento intelectual tiene su correlato en su manera de hacer arte, de escribir y de vivir, naturalmente.

ABSTRACT: This article is the necessary continuation of a previous one appeared in «Jornades de filosofia 2000: crisi de la raó». There, the wealth of Cortázar's enables to analyze another important aspect of *Rayuela*. This article does not try to be a detailed analysis of the relation between art and philosophy, but tries to show how *Rayuela* is the culmination of a process that takes Cortázar from the aestheticism of its first poetic works to the commitment with the present man, and how this intellectual change of positioning has its correlate in its way to do art, to write and to live.

El hilo de Ariadna

La primera obra publicada por Julio Cortázar data del año 1934. Se trata de un poemario firmado con el seudónimo de Julio Denis y que lleva por título *Presencia*, un poemario que, junto a *Los reyes*, —poema dramático en el que se invierte del tema de Teseo y el minotauro, y que apareció en 1949— conforma lo que podríamos llamar la pre-historia de la producción cortazariana, etapa que ha sufrido las amargas críticas y censuras de su propio autor. ² Cortázar presenta en estas obras un lenguaje y una temática esteticista, *mallarmeano* llamará a su lenguaje en alguna ocasión. Poco se sabe de

¹ *Taula Quaderns de pensament* núm. 33-34 pág. 239-250 UIB 2001.

² Incluso en *Rayuela* se hace eco de esta autocrítica. Ver CORTÁZAR, 1996, 612.

Presencia, pero de Los reyes tenemos algunas referencias del propio autor y la misma obra nos puede decir bastante de lo que Cortázar pensaba sobre la literatura en el comienzo de su andadura literaria. Queremos acotar nuestro trabajo a la evolución que se produce en la obra cortazariana desde *Los Reyes* (1949) hasta *Rayuela* (1963) e intentar seguir ese hilo de Ariadna que Cortázar lanza en su poema dramatizado y que recoge ya plenamente en *Rayuela*. Por evidente cuestión de espacio y temática, no entraremos en el análisis de producción post-rayuelística.

Los reyes, como ya hemos dicho, es un poema dramático en el que el autor invierte el famoso episodio del Teseo y el minotauro. La inversión se hace a través de los roles de los personajes en el texto y su extrapolación a la realidad que representan. En *Los reyes* el minotauro pasa a ser el héroe y representa al poeta en la sociedad, de ahí su carácter extraño, mal visto y con el que hay que acabar dado su inutilidad. Por otro lado, Teseo sería el antihéroe ya que trata de acabar con el poeta convirtiéndose en el brazo ejecutor del establishment, de los poderes fácticos y pragmáticos que van al poeta, al minotauro, como un elemento subversivo y peligroso para el *status quo* reinante. En general se trata de una visión idealista e idealizante de la figura del poeta, más tarde encarnado en el intelectual, y de las relaciones que se establecen en la sociedad, de cierto maniqueísmo infantil, pero que ya denota cierta preocupación de Cortázar por dichas relaciones, preocupaciones que se harán más explícitas a lo largo de sus novelas.

Por lo tanto ya tenemos lanzado el hilo de Ariadna que nos servirá de guía a través de la singladura literaria de Cortázar. La confrontación entre una realidad social hostil a ciertos elementos potencialmente subversivos que plantean otras posibilidades de vida o otra realidad posible. Por otra parte, dado el carácter hermético del lenguaje que Cortázar utiliza, parece ser que la tarea del héroe, del poeta es una tarea solitaria y destinada al fracaso dada la envergadura de la misión. Por eso *Los reyes*, como ya hemos dicho, no pasa de ser, siempre según la tesis que estamos planteando, una visión idealizada de un proyecto utópico. El primer paso ha sido dado.

Esfericidad, autarquía: los cuentos

Buena parte de la obra y la fama de Cortázar reside en su obra cuentística y, sobre todo, a sus tres primeros libros: *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956) y *Las armas secretas* (1959). Esta fase basa en ruptura temática y formal con respecto a sus obras anteriores, pero que un análisis perspicaz nos devolverá la realidad de subyace en la gran mayoría de los cuentos y que coincide más o menos claramente con lo ensayado en *Los Reyes*: la intuición, ya madura en este caso, de las otras realidades tras el reino de la necesidad.³

Los cambios formales son mucho más evidentes, se sustituye el diálogo dramático, en el que cada personaje es portavoz de sus ideas y mediante las cuales se intensifica el antagonismo, por una serie de situaciones cotidianas, protagonizadas por personajes con los que todo lector puede identificarse. En cuanto al lenguaje, éste se acomoda a la nueva situación, a los nuevos personajes ofreciendo la verosimilitud necesaria para que la situación quede a la altura de la normalidad que se quiere combatir.

³ *Ibid.*

Desde el punto de vista temático, podemos decir que el *peso de la prueba* se traslada desde un choque frontal de intereses —los de Teseo y los del Minotauro— hacía la aparición elementos más sutiles, menos definidos, que aparentemente pueden ofrecerse como contradictorias, pero que los personajes asimilan con la mayor normalidad. De esta manera, Cortázar, por medio del comportamiento de sus personajes, permite la convivencia de dos realidades distintas sin ruptura ni enfrentamiento

Dos elementos, sin embargo, unen las dos fases que hemos descrito hasta el momento: por una parte, el autor intuye posibilidades infinitas en nuestra realidad cotidiana, y, por otra, la respuesta o la acción posible ante la misma por parte del autor. En ambas etapas Cortázar resuelve literariamente el enfrentamiento de la misma manera: manteniéndose al margen, no implicándose como autor, ya que le *parece una vanidad querer intervenir en un cuento con algo más que con el cuento mismo*.⁴ Esta no implicación la achaca Cortázar a su búsqueda de perfección formal a la hora de crear sus cuentos, a una especie de poética de la perfección que tan horaciana resuena. Si en *Los reyes* era su esteticismo formal, su lenguaje exquisito —muy acorde, sin duda alguna, con el tema elegido—, en los cuentos será un perfeccionamiento técnico cuyos elementos serán la *esfericidad* y la *autarquía* del cuento, elementos que Cortázar desarrolla teóricamente en *Del cuento breve y sus alrededores*.⁵

En cuanto a la *esfericidad* de los cuentos, Cortázar manifiesta en el texto que acabamos de señalar, que cuando escribe un cuento busca *instintivamente algo que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente*⁶ y que acaba dándole al relato la *autarquía* con respecto de su creador, autarquía que se ve aumentada por la utilización de narrador en tercera persona, lo que les da todo el protagonismo a los personajes. Por la tanto, según Cortázar el signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el *relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso*.

De este modo, el Cortázar escritor- persona, parece quedarse a este lado al no querer implicarse en un proceso que ya no reconoce como suyo o, en el mejor de los casos, parece no poder encontrar la vía de acceso a la otra/ s realidad/es que ha brindado a sus personajes. Esa misma vía es la que el Cortázar escritor-persona ensayará en *Los premios* y que le llevará hasta *Rayuela*, obra en la que el autor se encontrará y con la que se identificará plenamente. Con *Rayuela* finaliza Cortázar de manera coherente un proyecto humano y literario larvado y labrado durante más de veinticinco años.

El fiel de la balanza: *Los premios*⁷

Los premios, publicada en 1960, es la primera novela de Cortázar, y en ella podemos encontrar, por primera vez, gran parte de los elementos que llevamos analizando junto

⁴ CORTÁZAR, 1992, p. 45.

⁵ CORTÁZAR, 1992, pp. 42-55.

⁶ *Ibid.* p. 45.

⁷ En esta parte del proceso de su formación, CORTÁZAR no ha dejado de manifestar la importancia de su cambio de su perspectiva literaria a partir de la redacción *El perseguidor*, cuento incluido en el volumen *Las armas secretas* (1961). Por la importancia de este hecho ver ALBA, 2001, p. 246-247.

con otros que se presentan por primera vez. Este primer ensayo sienta los precedentes de lo que será la obra novelística posterior, elementos que a su vez han sido recolectados de su obra anterior tanto literaria como crítica,⁸ de lo que serán las nuevas preocupaciones estilísticas y filosóficas que tendrán como culminación *Rayuela*.

Por una parte, tenemos la aparición de personajes cercanos-vulgares los llama Cortázar desde la cita de Dostoievski que utiliza para enmarcar el libro-; tenemos una situación, a priori bastante común –el viaje en barco que los protagonista comparten; tenemos los elementos inquietantes que precipitan la situación hacia lo inesperado (la incógnita sobre el rumbo y el destino final del crucero, y la prohibición del acceso por parte del pasaje a cierta zona del barco) y descrita con cierta sencillez, como sucede en la mayoría de los cuentos; también tenemos la figura del proto-intelectual, Persio, que encarna y humaniza la figura del poeta, del Minotauro, contenida en *Los reyes*, pero que comparte con éste la intuición de una posible *transmutación de todos los valores*.

Por otra parte, encontramos una serie de elementos nuevos en el quehacer literario de Cortázar: la inclusión de una serie de monólogos, puestos en boca de Persio, que dejan entrever la voz, por primera vez, del autor, del Cortázar escritor y hombre. *Es evidente* –reconoce el mismo autor, *que, por debajo de los temas simbólicos, los arquetipos que me rondan se fueron abriendo paso*.⁹ Se trata, por lo tanto, de una primera apertura al mundo real por parte de Cortázar y de sus personajes, de una apertura hacia una realidad humana que necesita ser mejorada porque no parece satisfactoria para el común de los mortales. Atrás van quedando la *esfericidad*, la *autarquía*, el esteticismo y las torres de marfil. Se trata del comienzo de una búsqueda que no intentará cambiar el mundo, sino cambiar al hombre invitándolo a cambiarse por sí mismo. Desde el punto de vista estilístico, el cambio también se hace necesario. Cortázar respeta el lenguaje de todos y cada uno de los personajes,¹⁰ guarda el decoro de los mismos, pero se toma la libertad de insertar los monólogos de Persio antes mencionados. Por su parte, los monólogos de Persio-Cortázar cumplirá una serie de funciones que luego encontraremos en *Rayuela*, pero que en esta se vehicularán por medio un número mayor de recursos. La triple función de los monólogos de Persio son: 1) dejar entrever la voz del autor y sus preocupaciones como escritor y como ser humano s; 2) la necesidad de encontrar un lector-cómplice, un lector inteligente sea capaz de captar ese algo más que intenta ofrecer con su obra. Este tipo de lector es el que también solicitará para *Rayuela*; 3) romper con linealidad del relato, de los hechos tal-y-como-se-dan para insistir en otras posibilidades tanto filosóficas como literarias. La nota final de Cortázar a los premios describe a la perfección la función de los soliloquios de Persio y adelanta, a su vez, la las posibilidades de lo que los extra-narrativo puede aportar a novela y que podremos comprobar en *Rayuela*. Cortázar dice en su nota final: «Los soliloquios de Persio han perturbado a

⁸ No olvidemos que la producción crítica de CORTÁZAR forma una parte importante de su producción como escritor e intelectual. A partir de *Los premios*, los momentos teórico-críticos tomaran una importancia creciente en la obra cortazariana y que no dejaremos de señalar cuando lleguemos a *Rayuela*.

⁹ (Duran, 1981, p. 180).

¹⁰ Otro síntoma de cambio temático es el que invita a leer Los premios en clave político-histórica. No olvidemos que Cortázar se negó a publicar su novela *El examen* por motivos políticos ya que veía en ella reflejada una realidad político-social demasiado evidente con la Argentina del momento.

algunos amigos a quienes les gusta divertirse en línea recta. A su escándalo sólo puedo contestar que me fueron impuestos a lo largo del libro y en el orden en que aparecen, como una suerte de supervisión de lo que iba urdiendo o desatando a bordo. su lenguaje insinúa otra dimensión o, menos pedantesca, apunta a otros blancos. Jugando al sapo ocurre que después de cuatro tejos bien embocados, mandamos el quinto a la azotea; no es razón para...Ahí está: no es *razón*». ¹¹

Crítica a la diversión *en línea recta*, burlas a la razón, vigilancia de la novela sobre la novela...en fin, *Rayuela*.

Este libro es muchos libros

No nos engañemos, *Rayuela* no es muchos libros, pero es más que un libro. *Rayuela* es un libro que habla de sí mismo y que se crea o destruye ante nosotros si nos arriesgamos a leerlo tal y como Cortázar y su rayuel-o-matic¹² nos sugiere. *Rayuela* es más que un libro si nos atrevemos a ser cómplices del autor, ni nos atrevemos a desechar la diversión *en línea recta*, pero —paradoja— tendremos que seguir una línea recta, plagada de paradas, eso sí (Capítulos prescindibles) para llegar a la cabal o cabales comprensiones de la empresa en la que Cortázar se embarca y nos embarca.

Rayuela, como hemos dicho, es un libro que se lee del capítulo 1 al 56, pero que también se puede leer siguiendo el *Tablero de direcciones* que el autor nos presenta al principio de la novela. Si nos fijamos un poco, vemos que en ese tablero se respeta el orden original (1-56) pero que entre los capítulos se van intercalando los denominados *Capítulos prescindibles*, mientras que, sorpresa, desaparece el capítulo 55. Y es en esta posible lectura en la que Cortázar pone en marcha los mecanismos necesarios para mostrarnos ciertas inquietudes literarias y filosóficas que le dan a *Rayuela*¹³ la profundidad que no se alcanza con los dispositivos habituales que la novela tradicional utiliza y muestra su *retraso* con respecto a la experimentación en otros campos del arte cómo la pintura o el cine, por ejemplo. Este cambio de posicionamiento estético es la culminación de un proceso de apertura que lleva a Cortázar desde su hermetismo inicia (matizado, como también hemos señalado) hacía un compromiso con todo aquello que rodea y limita al hombre de su tiempo y que estéticamente se manifiesta mediante cierta experimentación acorde a los nuevos planteamientos metafísicos preocupan al autor. Y uno de los elementos más importantes en este aspecto son los capítulos prescindibles de *Rayuela*.

¹¹ CORTÁZAR, 1984, p. 414.

¹² CORTÁZAR, 1991, pp. 115-121.

¹³ También podemos encontrar juicios de carácter ético y estético en las conversaciones que se dan entre los personajes, sobre todo entre los miembros del *Club de la serpiente*, o los que se producen entre Traveler, Talita y Horacio en la segunda parte de la novela. Los comentarios citados se inscriben en métodos tradicionales, mientras que los capítulos prescindibles optan por vías menos ortodoxas.

Capítulos prescindibles, poética necesaria

Como ya hemos señalado, los capítulos intercalados —prescindibles para los lectores tradicionales— vendrán a cumplir la función a la de monólogos de Persio en *Los premios*, pero en *Rayuela* la variedad de la naturaleza de éstos y la finalidad es muy diferente por varios motivos. En primer lugar, los capítulos prescindibles de *Rayuela* están insertados únicamente en un de las posibles lecturas de *Rayuela*, mientras que los monólogos de Persio forman un todo con la obra, la única que se puede leer. Este hecho supone un paso adelante en la concepción literaria de Cortázar y que viene manifestada por una apertura al mundo, por su nueva conciencia con lo que le rodea.

En segundo lugar, la naturaleza, la temática y la forma de los de los capítulos prescindibles es mucho más variada que los monólogos de Persio ya que aquéllos están formados por recortes de prensa, poemas, citas de otros autores, conversaciones de los mismos personajes de la novela, pero sobre todo, y es esto lo que más nos interesa en este momento, por notas de un personaje, Morelli, sobre una novela que él mismo está intentado escribir y que puede coincidir con la que estamos leyendo, con *Rayuela*. En palabras de Horacio: «Inevitable que una parte de sus obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla».¹⁴

En *Rayuela* tenemos, por tanto, un personaje análogo a Persio que hace las veces de alter ego de Cortázar¹⁵ y por el que podemos ver como se crea la novela y los personajes¹⁶. Por su parte, Morelli se sitúa con respecto a Persio en un plano más meta-literario, más estético (con todas las implicaciones éticas y metafísicas que esto implica en la visión cortazariana, claro), realizando la misma función, pero de forma mucho más teórica, menos lírica y poética, por decirlo de alguna manera. El personaje de Morelli,¹⁷ nos ofrece con sus notas la posibilidad de ir viendo como sería el tipo de novela que el desearía llevar a cabo y que nosotros identificamos con *Rayuela*, la obra que estamos leyendo. Se trataría de una especie *Continuidad en los parques*,¹⁸ en la que lo leído por el protagonista y lo que sucede a su alrededor se fusionan, se entrecruzan, se superponen. Esta fusión de realidades, esa contigüidad-continuidad entre posibles planos de la realidad es lo que constantemente busca Cortázar para el ser humano. Es sobre esta ontología sobre la que descansa y experimenta la estética cortazariana, y es en las notas de Morelli en las que encontramos los tanteos ontológicos y sus correlatos estéticos a lo largo de *Rayuela*.

Las notas de Morelli¹⁹ están reservadas a los lectores cómplices, ya que únicamente llegamos a ellas a través de los *Capítulos prescindibles* (57-155) y siguiendo el orden del

¹⁴ CORTÁZAR, 1996. p. 612.

¹⁵ El otro sería Horacio Oliveira, naturalmente.

¹⁶ Un ejemplo clarísimo lo encontramos en el *capítulo prescindible* 74, capítulo en el que Morelli describe al tipo inconformista y que el lector cómplice no podrá dejar de identificar con Horacio Oliveira, protagonista de *Rayuela*, novela a la que pertenece el capítulo citado.

¹⁷ Ver ALBA, 2001, pp. 240-241.

¹⁸ Cuento de Cortázar incluido en *Las armas secretas* (Ver CORTÁZAR, 1998, pp. 291-293).

¹⁹ Como ya hemos adelantado en varias ocasiones nos detendremos en el análisis de una mínima parte de los *Capítulos prescindibles* en los que Morelli hace referencia a las posibilidades de la novela que está escribiendo y que se basa en la concepción ontológica que maneja. Ver 79, 91, 94, 95, 90, 99, 109, y 141.

Tablero de direcciones. En estas notas Morelli va poniendo de manifiesto las limitaciones de la novela actual y de su herramienta, el lenguaje, para describir las posibilidades que suele entrever en la realidad cotidiana y que recoge en esa plegaria en ese impotente «*no podré renunciar jamás al sentimiento de que ahí, pegado a mi cara, entrelazado a mis dedos, hay como una deslumbrante explosión hacia la luz. irrupción de mi hacia lo otro o de lo otro hacia mí, algo infinitamente cristalino que podría cuajar y resolverse en luz total sin tiempo ni espacio*». ²⁰ Está será la base sobre las que se levantan las quejas impotentes de Morelli-Cortázar y que quedan perfectamente expuestos en el capítulo 62:

— estructura necesariamente fragmentaria toda obra que pretenda ensayar las posibilidades mencionadas; *en un tiempo Morelli había pensado un libro que se quedo en notas sueltas*. ²¹

— eliminación de la psicología (*palabra con aire de vieja*) y de la causalidad mecanicista; centrarse en lo importante y eliminar los convencionalismos dejando actuar a los personajes a modo de *drama impersonal en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que a posterior como si los niveles subliminales fueran los que atan y desatan el ovillo*. ²² Se trataría de la admisión de las otras posibilidades de comportamiento que hemos mencionado, del acceso a las otras realidades posibles y que en rayuela se manifiesta por la conducta absurda de algunos personajes como la Maga, prototipo de lo que Horacio y Cortázar andan buscando, y de cierto capítulos memorables por lo absurdo, como el famosísimo capítulo del tablón (Capítulo 41, el primero que escribió de *Rayuela*) o el no menos absurdo de Berthe Trépat (Capítulo 23).

— desconfianza en las palabras, más bien, en la concepción heredada y uso del lenguaje. Se trata de la consecuencia necesaria de lo criticado anteriormente ya que toda crítica es crítica del lenguaje, del discurso, del propio discurso. Por este motivo, cuando Morelli critica la posibilidad de llegar a otro homo que supere al homo sapiens, lleva a cabo la reflexión y la autocrítica del lenguaje como paso previo hacia el posible cambio. Esta crítica es, a su vez, la de la novela misma que intenta escribir, el la crítica de *Rayuela* a sí misma: «una búsqueda superior a nosotros mismos cómo individuos y que nos usa para sus fines, una oscura necesidad de evadir el estado de homo sapiens hacia...¿qué homo? Porque sapiens es también una vieja, vieja palabra, de esas que hay que lavar a fondo antes de pretender usarla con algún sentido». ²³

Si este capítulo ofrece muchas de las claves para entender las relaciones básicas que se establecen entre la filosofía y el arte en *Rayuela*, también sirve continuación del hilo de Ariadna del que hemos venido hablando. Porque si *Rayuela* es su propio cuaderno de bitácora también se convierte en la plataforma de la siguiente novela de su autor, ya que de las prescripciones y dificultades de *Rayuela*, de su capítulo 62, nace 62, *modelo para armar* (1968), que tratará de llevar a cabo lo que Cortázar y Morelli no han sido capaces de conseguir en sus ¿respectivas? obras. Por eso *Rayuela* es una gran obra, *entre otras cosas*.

²⁰ CORTÁZAR, 1996, p. 520.

²¹ CORTÁZAR, 1996, p. 522.

²² CORTÁZAR, 1996, p. 523.

²³ CORTÁZAR, 1996, p. 524.

Referencias bibliográficas

- ALAZRAKI, J., *La isla final*, Ultramar, Serie Azul, Barcelona, 1978.
- ARONE, LYDIA, *Cortázar y la novela mándala*, Ed. F. Garcia Cambeiro, B. Aires, 1972.
- CORTAZAR, JULIO, *Los premios*, Bruguera, Madrid, 1984.
- CORTÁZAR, JULIO, *Ultimo round*, Debate, Madrid, 1992.
- CORTAZAR, JULIO, *Rayuela*, Ed. Cátedra, Madrid, 1996.
- LASTRA, P. (Editor), *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus, 1981.